

30 May - 12 July

Opening: Friday 29 May

17.00 - 19.00h

Rozenstraat 59 / NL-1016 NN Amsterdam
www.smba.nl

Nathaniel

Mellors

GIANT

Nathaniel

Mellors

GIANTBUN

SMBA

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Newsletter No 110



Nathaniel Mellors, *Giantbum*, 2009 (video still)

Nathaniel Mellors – GIANTBUM

30 May - 12 July 2009

Opening: Friday 29 May from 5 to 7 p.m.

Nathaniel Mellors (GB, 1974) presents his large-scale multi-media installation *Giantbum* in his debut solo exhibition in the Netherlands. The piece premiered earlier this year in 'Altermodern' at London's Tate Britain, curated by Nicolas Bourriaud. Mellors has expanded the installation especially for the show in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam.

Taking language, the most important means of social interaction as his starting point, Mellors has created a visual spectacle which leads the viewer through the various phases of a script. As theatrical as it is absurd, the script relates the course of an expedition that set out in the year 1213. A band of starving explorers is trapped within a giant's body. Sent off by his followers the group's spiritual leader, The Father, attempts to find a way out through the giant's entrails. The Father returns to the group "born-again", having survived by cannibalism and coprophagia (eating faeces). He 'recycles' himself and becomes potentially everlasting. This leads to reflections on his ontological situation and has bad implications for his followers as he becomes increasingly cultish and manipulative, claiming the group are not lost inside the body of a Giant, but inside the bowels of God...

The dramatic narrative is embedded within a framework of word play, punning and fragmented dialogue in which any realistic grasp of the matter gradually breaks down and becomes impossible. Both the characters in the piece and the linguistic structure Mellors positions them within become self-referential.

Two versions, or phases, of the script are presented in two different video registrations. One is a theatre version,

Nathaniel Mellors – GIANTBUM

30 mei t/m 12 juli 2009

Opening: vrijdag 29 mei van 17.00 tot 19.00 uur

In zijn eerste solotentoonstelling in Nederland presenteert Nathaniel Mellors (GB, 1974) de grote installatie *Giantbum*. Het werk ging eerder dit jaar in première in de door Nicolas Bourriaud samengestelde expositie 'Altermodern' in Tate Britain in Londen. Speciaal voor de tentoonstelling in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam heeft Mellors de installatie verder uitgebreid.

Mellors neemt de taal, het belangrijkste gegeven voor ons sociale verkeer, als aanleiding voor een visueel spektakel waarin de beschouwer door verschillende fases van een script wordt geleid. Dit even theatrale als absurdistische script gaat over een expeditie in het jaar 1213. Een groep uitgehongerde ontdekkingsreizigers is verdwaald in het lichaam van een reus. Ze sturen hun spirituele leider, The Father, er op uit om een uitweg uit de ingewanden te vinden. Hij keert wedergeboren terug, na zich te hebben overgegeven aan kannibalisme en poep-eten. Hij recycleert zichzelf en wordt oneindig, een soort God, wat tot bespiegelingen leidt over zijn ontologische situatie en de situatie van de groep.

Het gehele verhaal komt tot stand in een opeenvolging van woordspelingen, humor en gefragmenteerde dialogen, waarbinnen een realistisch begrip van de voorgestelde zaken langzaam afbrokkelt. Zowel de protagonisten van het stuk als de linguïstische structuur waarin Mellors hen laat bevinden, worden zelfverwijzend.

Twee versies, of fases, van het script zijn gevat in twee verschillende videoregistraties: een toneelversie, uitgevoerd en gefilmd in een lege theaterzaal, en de 'making of'-versie die in een leegstaand schoolgebouw is opgeno-

performed and filmed in an empty theatre, the other a rehearsal filmed in an empty school. These diverse performances reveal the breakdown of language, underlining its ability to articulate and express external reality. The sense of progressive destabilisation is iterated in the architectural structure of the installation surrounding the viewer. The route through the dark system of corridors with the two films terminates in a daylight-filled space where animatronic heads cast from one of the actor's heads perform a new phase of the script, which also includes a choral chanting of 'Freedom' just at a time when all hope of escape seems frustrated.

Mellors has drawn inspiration from films such as Pier Paolo Pasolini's *Salò* (1975) and numerous science fiction classics, although his primary concern is the contemporary context where linguistic manipulation – by politicians, spin doctors, the media – is ineluctable. Catchwords such as those recently in the headlines: 'crash', 'crisis', 'pandemic' – all drastic terms for events barely experienced or felt by the receiver. In a recent text on Mellors' work, art critic Dan Fox appropriately quotes philosopher John Gray who noted that 'Writing creates an artificial memory, whereby humans can enlarge their experience beyond the limits of one generation or one way of life. At the same time it has allowed them to invent a world of abstract entities and mistake them for reality.' Language creates a world of its own, a strength yet nonetheless a hindrance that Mellors, with a fine eye for visual detail, systematically questions.

In Stedelijk Museum Bureau Amsterdam Mellors has added an extra chapter to *Giantbum: The Preface*. This involves a performing sculpture that claims authorship of the installation beyond itself as well as the ability to 'explain' the work and its own position within it, critically and philosophically through a series of 'demonstrations'. The sculpture points

at various drawings, diagrams, emblemata and sculptures made of coal and mucus. It attempts to find a voice for its observations – that the diagrams and carbon sculptures are 'pictures of thought' and the mucoidal sculptures are models of the universe and representative of a god for all belief systems... This scenario is partly responding to the timing of the show's coinciding with the Amsterdam festival 'My Name is Spinoza', in which SMBA is also involved.

This *SMBA Newsletter* features a previously published interview by Nicolas Bourriaud in which the artist discusses the ideas behind *Giantbum*. Professor John C. Welchman has written an essay in response to *Giantbum* especially for the Newsletter in the form of an abecedary-in-progress. We are very grateful for this erudite illumination of the richness of detail in Mellors' work.

Jelle Bouwhuis is curator of Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Nathaniel Mellors studied at the Ruskin School of Drawing and Fine Art, Oxford University and the Royal College of Art, London. He recently completed a residency at the Rijksakademie, Amsterdam. This year, *Giantbum* was seen in the exhibition 'Altermodern' in Tate Britain and is currently exhibited in a different form at Centro Cultural Montehermoso in Vitoria-Gasteiz. Mellors is participating this year in the New Forest Pavilion at the Venice Biennial and the Contour video biennial in Mechelen. Mellors' work is also represented in the collection of De Hallen in Haarlem.

men. In deze twee uitvoeringen wordt de mogelijkheid van taal om te refereren aan een externe werkelijkheid steeds verder ondermijnd. Het gevoel van destabilisering geldt ook voor de ruimtelijke structuur van de installatie waarin de bezoeker zich bevindt. De route door het pikdonkere gangstelsel met de twee films eindigt in een dagverlichte zaal waar mechanisch bewegende hoofden, gemodelleerd naar een van de spelers in het stuk, een nieuwe fase van het script vertegenwoordigen en onder meer in koor 'Freedom' zingen, juist op het moment dat er geen uitweg meer lijkt te zijn.

Mellors betreft zijn inspiratie in de eerste plaats van films als *Salò* (Pasolini, 1975) en tal van science-fiction-klassiekers, maar het gaat hem ook om de hedendaagse context waarin manipulatie door middel van taal – door politici, spindoctors, de media – onontkoombaar is. Om eens wat steekwoorden uit het nieuws van de afgelopen tijd te noemen, zoals 'crash', 'crisis', 'pandemie': het zijn allemaal dramatische termen voor zaken die door de ontvanger nauwelijks als zodanig feitelijk beleefd of gevoeld worden. In een recente tekst over Mellors' werk citeert kunstcriticus Dan Fox treffend de volgende opmerking van filosoof John Gray: "Het schrift creëert een kunstmatig geheugen, dat de menselijke ervaring kan verruimen. Maar tegelijkertijd maakt het een wereld van abstracte entiteiten mogelijk, die foutief voor waar worden aangenomen". Taal creëert een wereld op zich, een rijkdom en tegelijkertijd een tekortkoming, die Mellors op doordachte wijze formeel tracht te duiden.

In Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is aan *Giantbum* een extra hoofdstuk toegevoegd: *The Preface*. Deze bestaat uit een acterende sculptuur die meent het auteursrecht van de installatie op te kunnen eisen en deze 'uit te kunnen leggen', inclusief zijn eigen positie daarin,

op kritische en filosofische wijze via een aantal 'demonstraties'. Het beeld wijst op verschillende tekeningen, grafieken, emblemen en plastieken gemaakt van kolen en slijm. Het probeert zijn observaties een stem te geven: de diagrammen en plastieken zijn gedachtebeelden en de slijmerige sculpturen staan model voor het universum en vertegenwoordigen een god voor alle geloven... Dit scenario reageert mede op het moment dat de tentoonstelling plaatsvindt, namelijk tijdens het Amsterdamse festival 'My Name is Spinoza' waar ook SMBA aan deelneemt.

Deze *SMBA Nieuwsbrief* bevat een interview door Nicolas Bourriaud, waarin de kunstenaar vertelt over zijn beweegredenen achter *Giantbum*. Professor John C. Welchman schreef speciaal voor de nieuwsbrief een essay als reactie op *Giantbum*, in de vorm van een abecedarium-in-ontwikkeling. Voor deze erudiete openbaring van de rijke gedetailleerdheid van Mellors' werk zijn wij hem zeer erkentelijk.

Jelle Bouwhuis is curator van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Nathaniel Mellors studeerde aan de Ruskin School of Drawing and Fine Art, Oxford University en aan de Royal College of Art in Londen. Onlangs sloot hij zijn residency af aan de Rijksakademie in Amsterdam. *Giantbum* was recentelijk te zien in de tentoonstelling *Altermodern* in Tate Britain en, in een andere versie, in Centro Cultural Montehermoso in Vitoria-Gasteiz. Mellors maakt dit jaar deel uit van het New Forest Pavilion op de Venetië Biënniale en de Contour videobiënniale in Mechelen. Museum De Hallen in Haarlem heeft werk van Mellors in de collectie.



Nathaniel Mellors, *Giantbum*, 2009 (video still)

**Interview with Nathaniel Mellors
Nicolas Bourriaud**

Bourriaud:

The other day I was in Madrid, visiting the Prado and I was struck by the fact that I was aware of the subtext of most of the paintings, which were all, let us say, leaning over a text, sheltering under a text, developing a text (mainly the Bible) – an infinite storytelling, paintings to be read as much as ‘felt’. How do you see your work within this problematic, and what is its relation to text, narratives or scenarios?

Mellors:

At the moment the words come first – I write my own scripts and direct and film their performance in different and deliberately conflicting ways. Increasingly, the visual aspects of my work seem to be fashioned or improvised within a primarily linguistic arena – this liberates my approach to the visuals, it opens up lots of possibilities. I love absurdism and satire and I am fascinated by the range of effect that words can have. A particular concern is with the potential and ‘use value’ of language; that is to say, how it is being deployed, by whom and with what ambitions.

To be more specific, my own narratives are played out in scenarios where the relationship between word and external reality has often slipped, or is in the process of slipping further away from sense. The characters wrestle with this confusion. There can be control issues – like in *The Time Surgeon 2007* – the narrative of which is essentially a battle for the control of language. My very basic idea was to make an absurdist version of *La Jetée* (Chris Marker, 1962), in which one character experiences the other’s verbal descriptions of torture as physical reality. It is possible, within these scenarios, to use humour in different ways, to pitch things so that they’re funny in parts, then not entirely funny, or suddenly not funny at all. I like these shifts in register.

**Interview met Nathaniel Mellors
Nicolas Bourriaud**

Bourriaud:

Ik was laatst in Madrid voor een bezoek aan het Prado. Het viel me op dat ik me bewust werd van de subtekst van de meeste schilderijen: ze leunen allemaal op een tekst, verschuilen zich achter een tekst of ontwikkelen er een (meestal Bijbels). Er was sprake van een onbegrensde vertaalkunst, van schilderijen die zowel gelezen als ‘gevoeld’ kunnen worden. Hoe zie jij je werk in dat kader en wat is jouw relatie tot tekst, verhaal of scenario?

Mellors:

Op dit moment komen woorden voor mij op de eerste plaats. Ik schrijf mijn eigen scripts en ik regisseer en verfilm deze op verschillende en opzettelijk tegenstrijdige manieren. De visuele aspecten van mijn werk lijken steeds meer gevormd en geïmproviseerd te worden binnen een linguïstisch strijdtooneel. Dit bevrijdt mijn benadering van het visuele en het schept vele nieuwe mogelijkheden. Ik houd van absurdisme en satire en ik ben gefascineerd door de vele effecten die woorden teweeg kunnen brengen. Een specifiek punt is de potentie en de gebruikswaarde van ‘taal’; dat wil zeggen hoe het wordt gebruikt, door wie en met welke ambities.

Om iets duidelijker te zijn, mijn eigen verhalen worden uitgebeeld door middel van scenario’s waarin de relatie tussen het woord en de externe realiteit vaak vervaagd is of steeds verder van het verstand verwijderd raakt. De personages worstelen met deze verwarring. Het verhaal in *The Time Surgeon* (De Tijdchirurg, 2007) bijvoorbeeld is voornamelijk een strijd om de controle over taal. Ik wilde een absurdistische versie te maken van *La Jetée* van Chris Marker (1962), waarin een persoon de verbale omschrijvingen van mishandeling van iemand anders ervaart als psychische realiteit. Binnen deze scenario’s is het mogelijk

Bourriaud:

Why are you developing the theme of cannibalism in this work? How is it related to our times – especially to the conditions of culture?

Mellors:

Well, I found out that it is traditional to invoke cannibalism to distract attention from your own appalling behaviour! I have to summarise the new work to answer this clearly. In my script *Giantbum* a group of explorers are lost inside the body of a giant and are trying to find a way out. They are starving to death. They send their spiritual leader, The Father, down into the giant's bowels in search of an exit. On returning it appears that The Father has failed to find the exit, and in fact has gained weight, resorting to shit-eating to survive. He invokes cannibalism – initially as an excuse. He claims that a group of 'half-human half-faecal' cannibals are guarding the exit and prevented him from finding a way out of the giant's body. Furthermore, these cannibal-zombies – who he refers to as The Ploppen – engendered his survival by coprophilia. He implies that *these things did not happen of his own free will*. I was specifically interested in the idea of cannibalism and coprophilia as extreme illustrations of a hermetic situation in which the action has become reflexive – a feedback loop. Coprophilia is presented as an advanced, looping form of cannibalism. The Father becomes infinite through his 'regeneration', developing from scatological to eschatological. He eats himself, shits himself and can be 'born again' and again. The situation starts to refer to itself, and the words start to refer to themselves. It becomes a closed circuit. The feedback loop enables the possibility of total manipulation of the environment by The Father, and as he becomes more confident in his claims he evolves into a sort of absurd but dangerous suicide-cult leader. Ultimately he leads the entire group (apart from the rational 'Sir Boss' and the naive 'Truthcura-

tor') to 'redemption' – 'digestion' into 'heaven' via what he claims is the stomach of God.

I am working on a series of different manifestations of the *Giantbum* script, each moving further away from a straight performance of the written word – getting more fragmented and abstracted. The idea of the installation is that it should be as if the script is digesting itself. That you can walk through the stages of digestion.

With the idea of cannibalism and the use of coprophilia I've taken considerable influence from Pasolini: *Porcile* (1969) and *Salo* (1974) respectively. I think *Salo* is a masterpiece, quite unlike any other film I've seen. It has a heightened sense of realism despite its lack of naturalism. Pasolini demonstrates the worst possible outcome within an environment where 'the rules have changed' – there has been a deliberate disconnection from any comparative measure of reality – and he shows this as a precondition for torture and total abuse. You see this progression in *Salo*. First, people are abducted from their normal lives – the beginning



Nathaniel Mellors, *Giantbum*, 2009 (video still)

om op verschillende manieren gebruik te maken van humor om dingen zo neer te zetten dat ze deels grappig, net niet helemaal grappig, of opeens helemaal niet meer grappig zijn. Ik houd van dit soort verschuivingen in het registreren.

Bourriaud:

Waarom ontwikkel je kannibalisme als thema in 'Giantbum'? Hoe is dit gerelateerd aan onze huidige tijd, in het bijzonder tot de staat waarin cultuur zich bevindt?

Mellors:

Ik kwam erachter dat het gebruikelijk is om een beroep te doen op kannibalisme om de aandacht af te leiden van je eigen vreselijke gedrag! Ik zal het nieuwe werk eerst moeten uitleggen om deze vraag duidelijk te kunnen beantwoorden. In mijn script voor *Giantbum* is een groep ontdekkingsreizigers verdwaald in het lichaam van een reus en zoeken een weg naar buiten. Ze zijn de hongersdood nabij. Ze sturen hun spirituele leider, genaamd The Father, dieper de ingewanden van de reus in om een uitgang te zoeken. Wanneer The Father terugkeert, lijkt het alsof hij de uitweg niet gevonden heeft en is hij ook zwaarder geworden, omdat hij zijn toevlucht heeft genomen tot het eten van uitwerpselen om te overleven. Hij vertelt dat hij is overgegaan tot kannibalisme, in eerste instantie als een excuus. Hij stelt dat een groep 'halfmenselijke' en 'halffecale' kannibalen de uitgang bewaken en hem er van weerhielden de uitgang te vinden uit het lichaam van de reus. Verder zijn deze kannibaalzombies – waaraan hij refereert als de *Ploppen* – de reden dat hij probeert te overleven door middel van coprophilia. Hij wijst erop dat *deze dingen niet uit vrije wil gebeuren*. Ik was voornamelijk geïnteresseerd in de idee van kannibalisme en coprophilia als een uitvergroete illustratie van een hermetische situatie, waarin de handeling reflexief is geworden – een feedback loop. Coprophilia wordt gepresenteerd als een vergevorderde, cyclische vorm van kannibalisme. The Father

wordt oneindig, dankzij zijn 'regeneratie', hij ontwikkelt zich van scatologisch tot eschatologisch. Hij eet zichzelf, hij schijnt dit weer uit en kan op deze manier 'opnieuw geboren' worden, en nogmaals opnieuw. Deze situatie begint naar zichzelf te verwijzen, de woorden beginnen naar zichzelf te verwijzen. Er ontstaat een gesloten circuit. De feedback loop maakt de totale manipulatie van de omgeving door The Father mogelijk, en wanneer hij steeds zelfverzekerder wordt in zijn uitingen transformeert hij tot een soort van absurd, maar ook gevaarlijk leider van een zelfmoordcultus. Uiteindelijk leidt hij de gehele groep (behalve de rationele 'Sir Boss' en de naïeve 'Truthcurator') naar de 'verlossing': 'vertering' tot in de 'hemel', via wat hij de maag van God noemt.

Ik heb verschillende manifestaties van het script geschreven, waarbij elk script steeds verder verwijderd is van een rechtstreekse verbeelding van het geschreven woord. Het wordt steeds meer gefragmenteerd en abstracter. Het moet lijken alsof het script zichzelf verteert. Dat is het idee achter de installering van het geheel: zodat je als bezoeker kan lopen door de verteringsfases.

Mijn idee van kannibalisme en het gebruik van coprophilia is beïnvloed door de werken *Porcile* (1969) en *Salo* (1974) van Pasolini. Ik beschouw *Salo* als een meesterwerk. Het is zo anders dan elke andere film die ik ooit gezien heb. Het heeft een versterkt gevoel van realisme, zonder dat het naturalisme ontbreekt. Pasolini laat ons de meest vreselijke gevolgen zien die mogelijk zijn in een omgeving waar 'de regels veranderd zijn'. Het is weldoordacht losgekoppeld van alle vergelijkbare vormen van realiteit. Hij toont dit als een randvoorwaarde voor mishandeling en verregaand misbruik. Je ziet deze ontwikkeling in *Salo*. Eerst worden mensen weggerukt uit hun normale leven: het begin van een achteruitgang, maar het wordt erger en erger. Op het eiland waar iedereen naar toe wordt gebracht, verwijst de taal van kunst en macht alleen naar hun eigen kunst en macht. Horror wordt genormaliseerd; de omgeving gedegradeerd. Er zijn parallellen

of the slippage but it gets worse and worse. On the island-state where they are taken, the languages of art and power refer only to their own art and power. Horror becomes normalised; the environment is degraded. There are many parallels that can be made between that manipulation of 'the rules' and trends in our social and political environment post 9/11. I am particularly interested in the systematic disconnection of a collective and consensual measure of reality through language. To my mind, it is no coincidence that inside the house in *Salò* there is so much avant-garde-looking art reduced to mere decoration. It looks like something but it isn't that thing. Its new function is to demonstrate the power of its owners through its appearance.

The reconfiguration of the relationship between what something looks like and how it is being used is a base characteristic of cultural recycling. You can read cannibalism and coprophilia as crude metaphor for cultural recycling. Over the last fifteen years in the UK there has been a nostalgic recycling of almost all forms of pop music; it feels like those bands that aren't completely dead have reformed. There have been similar tendencies in art making, a growth of sentiment for the past – this trend has been quite dominant. My concern is that this can betray a responsibility to the present. I think it is about evoking the reassurance of group consensus precisely where there is none in the present – we can all feel nostalgia for the radicalism of the past, but that doesn't necessarily empower our engagement with the present; you can dope people with familiarity, regurgitation and re-styling. To bring it back to the first question – there is a conflation of what is 'felt' and what is 'read', in that the discussion it engenders is primarily about the content of the (twenty-five-year-old) music, not about the sentiment of its present day usage.

I love artists that work inside, outside and against their form. François Rabelais (an inspiration for the basic *Giantbum* scenario) is the greatest writer I have found who

can question a form and simultaneously dance an amazing dance with it – as he does in every chapter of *Gargantua and Pantagruel* (1532–64). That book feels like it contains the whole world. And it seems like in many chapters he's deploying different parodic forms – it is not homogenous. I would extrapolate that if you choose to work as an artist you have an implicit critical, even moral, responsibility to the form in which you work – and that the form or language does not mean much in itself, outside of how and why it is used, even though it may appear to.

Because we can all be seduced by special effects. I just saw *The Dark Knight* and enjoyed the first hour. There is mass agreement on various websites (it is August 2008 as I write) that it is an 'edgy', 'complex' 'masterpiece' – which it may be, but certainly not in the (filmic) terms presented there. To me it feels like an emotionally comforting film for anyone feeling guilty about Western 'terror' policy. Again, there is this conflation of what is 'felt' and what is 'read'. It is so easy to be manipulated! I think artists have to work with an awareness of this stuff, and resist deploying the 'hollowed out' languages unknowingly, not putting the Fall album on the wall unless there is a really convincing reason for it. There are alternatives – many artists are showing that it is possible to assemble their own, strange language, from left, right and centre – something of and for the present. Even if it looks unsuccessful, seems clunky, confusing and/or is relatively unpopular, in the long term I think this is of great value. I feel that the primary responsibility for contemporary art at the moment is to develop a contemporary vernacular. I want to see art that works for and against the idea of art, rather than within its image.

Nicolas Bourriaud is curator and writer.
This interview was first published in the exhibition catalogue *Altermodern*, Tate Publishing 2009, © Tate 2009

tussen deze manipulatie van 'de regels' en de trends in onze sociale en politieke omgeving na 9/11. Ik ben vooral geïnteresseerd in het systematisch loskoppelen van een collectief en een vorm van gemeenschappelijke realiteit door middel van taal. Voor mij is het geen toeval dat er in het huis in *Salò* zoveel avant-gardeachtige kunst aanwezig is die er tot puur decoratie is teruggebracht. Het lijkt op iets, maar het is dat niet. De nieuwe functie is om de macht van de eigenaren te laten zien door middel van de verschijning van het huis.

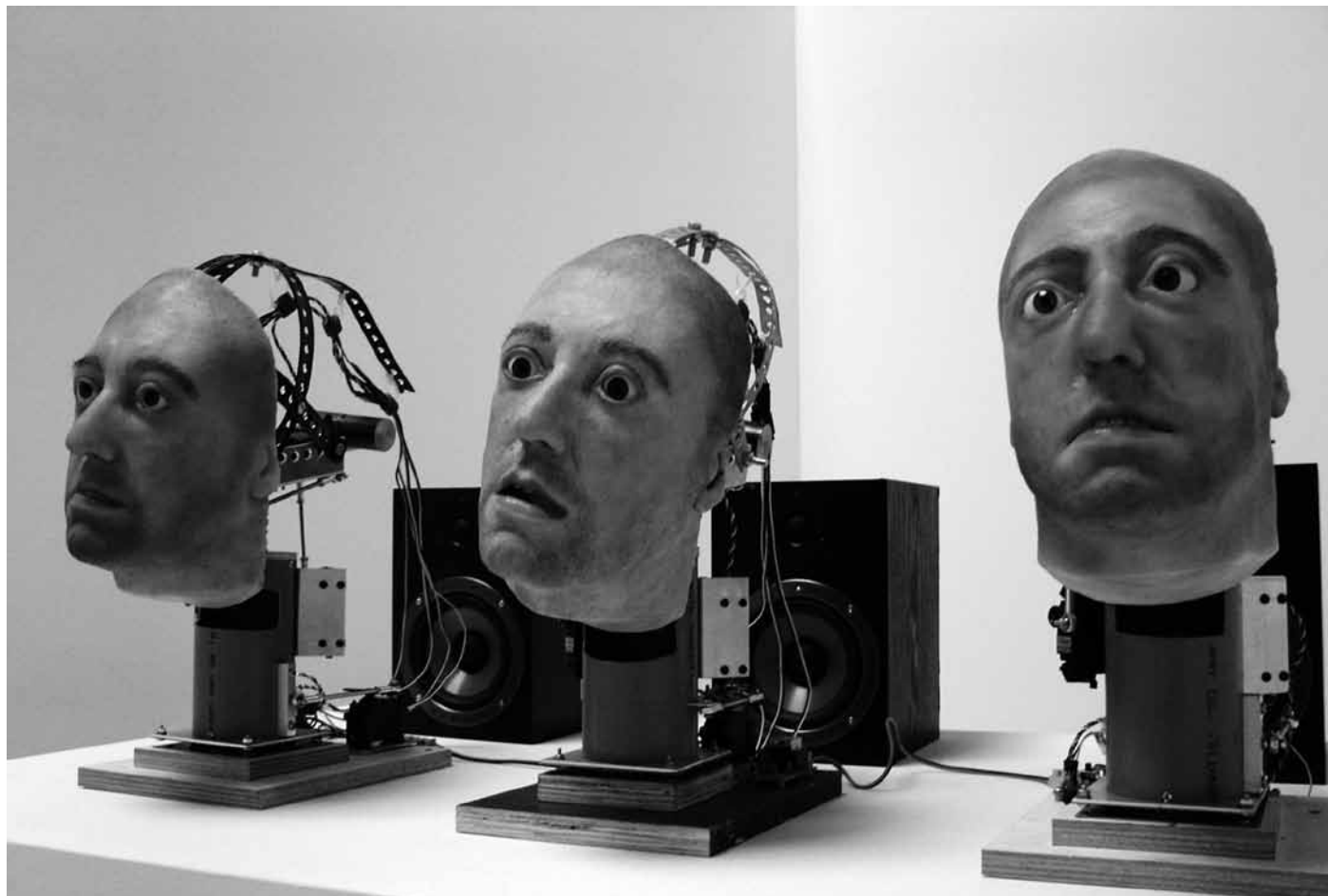
De herconfiguratie van de relatie tussen hoe iets er uit ziet en hoe het gebruikt wordt, is een basiskenmerk van cultuurrecycling. Je kunt cannibalisme en coprophilia zien als een wrede metafoor voor cultuurrecycling. In het Verenigd Koninkrijk is de laatste vijftien jaar een nogal nostalgische vorm van hergebruik geweest op het gebied van de popmuziek; het voelt alsof deze bands, die nog niet helemaal dood zijn, een verandering hebben ondergaan. Er zijn vergelijkbare ontwikkelingen te zien in het maken van kunst: een groei van sentiment ten aanzien van het verleden. Deze trend is erg dominant geweest. Mijn zorg is dat de verantwoordelijkheid met betrekking tot de toekomst tekort kan schieten. Ik denk dat het belangrijk is om het vertrouwen van groepsconsensus op te wekken, precies op de plek waar die op dit moment niet aanwezig is. We kunnen allemaal nostalgie voelen voor de radicaliteit van het verleden, maar dat dwingt niet automatisch ons engagement met het heden af. Je kunt mensen bedwelmen met verroudheid, regurgitatie en restylen. In verband met je eerste vraag; er is onduidelijkheid over wat er 'gevoeld' en wat er 'gelezen' wordt. In de discussie hierover richt men zich alleen op de inhoud van de (vijfentwintig jaar oude) muziek en niet op het gevoel van het hedendaagse gebruik ervan.

Ik hou van kunstenaars die werken binnen, buiten en tegen hun vorm. François Rabelais – een inspiratiebron voor het eerste scenario van *Giantbum* – is de grootste schrijver ooit. Hij kan een vorm ondervragen en er tegelijkertijd een geweldige dans ermee dansen, zoals bijvoorbeeld in elk

hoofdstuk van *Gargantua en Pantagruel* (verschenen tussen 1532 en 1564). Dit boek lijkt de hele wereld te bevatten. En het lijkt alsof hij in veel hoofdstukken verschillende vormen van parodie ontwikkelt; het is niet homogeen. Ik zou graag willen extrapoleren dat als je kiest om te werken als kunstenaar, je een impliciet kritische, zelfs morele plicht hebt ten opzichte van de vorm waarin je werkt – en dat vorm of taal zelf niet veel betekenen buiten hoe en waarom ze gebruikt worden, zelfs al lijkt het van wel.

We worden immers allemaal verleid door *special effects*. Ik zag onlangs *The Dark Knight* en genoot van het eerste uur van de film. Er is een algemene consensus op verschillende websites (we schrijven augustus 2008) dat de film een 'stuurs' en 'complex' 'meesterwerk' is. Dit kan misschien wel zo zijn, maar zeker niet in de (filmische) termen die er worden getoond. Het is in mijn ogen een emotionele, troostende film voor iedereen die zich schuldig voelt over het Westerse terreurbeleid. Opnieuw is er de verwarring over wat er 'gevoeld' wordt en 'gelezen' wordt. Het is zo eenvoudig om gemanipuleerd te worden! Ik vind dat kunstenaars moeten werken met een bewustzijn van dit alles, en zich moeten verzetten tegen het onbewuste gebruik van 'uitgeholde' talen. Het album van The Fall moet niet aan de muur gehangen worden zonder dat daar een overtuigend excuus voor is. Er zijn genoeg alternatieven: veel kunstenaars laten zien dat het mogelijk is om een eigen, sterke taal te vormen van links, rechts en midden – iets van, of voor, het heden. Zelfs als het even onsuccesvol, vreemd en verwarrend lijkt en/of relatief onpopulair is, zal het op de lange termijn waardevol zijn. Ik denk dat het de primaire verantwoordelijkheid is van hedendaagse kunst op dit moment om een hedendaagse eigen taal te ontwikkelen. Ik wil kunst die voor en tegen het idee van kunst werkt, in plaats van in zijn eigen beeld.

Nicolas Bourriaud is tentoonstellingsmaker en publicist.
Interview uit tentoonstellingscatalogus *Altermodern*, Tate Publishing 2009, © Tate 2009

Nathaniel Mellors, *Giantbum*, 2009

Abecedarium [A Fragment]
John C. Welchman

Animatronics

The move of *Giantbum* from setting to set traces a wider shift from the era of human-spirit compounds (saints, icons, angels, demons, ghouls and ghosts) to regimes of mechanical supplementation or the replacement of the human body and its functions (automata, robots, cyborgs, animatrons). As the most recent and commercially viable of these mecanomorphic devices, much of the utopian allure attaching to earlier compounds of human (or animal) and machine has been stripped from the making, use and reception of animatronic objects. Largely the product of innovations in the Hollywood design apparatus, their value lies in a camera-ready capacity for pure simulation down to the level of micro-movements (breathing, blinking, smiling) allied to the fabrication of identikit surfaces (skin, faces, hair and fur).

As animatronic technologies passed into the art world their primary concentration on simulated effects gave way to various disruptions of the complicity with truth they purportedly engendered. In the work of Paul McCarthy, for example, the retreat from similitude developed along two parallel tracks. Not only – first of all – were his earlier animatronic devices somewhat crude and disjunctive at the mechanical level, somewhat in step with the development of the technology itself, but at the same time they were used to stage repetitive acts of an unseemly nature, such as the man humping a tree in *The Garden* (1991-92). Unseemly, but also unseen, for McCarthy put animatronics to work against the grain of its happily prurient visibility. In later pieces such as *Caribbean Pirates* (2001-2005), secondly, McCarthy went so far as to commission several elaborate animatronic pieces, including a Captain Morgan head

Abecedarium [Een Fragment]
John C. Welchman

Animatronics – Animatronica

De beweging van *Giantbum* van theater naar installatie, van *setting* naar *set*, volgt een meer algemene verschuiving van het tijdperk van mens/geest gestaltes (heiligen, iconen, engelen, demonen, spoken) naar stelsels van mechanische aanvulling of vervanging van het menselijk lichaam en zijn functies in de vorm van automaten, robots, *cyborgs* en animatrons (elektronisch bewogen lichamen of lichaamsdelen). Veel van de utopische allure die vroeger was verbonden aan samenstellingen van mens (of dier) en machine is verdwenen door de creatie, het gebruik en de ontvangst van animatronische objecten – de meest recente en meest commerciële van de mechanomorphen instrumenten. Zij zijn voornamelijk het product van innovaties uit de ontwerperwereld van Hollywood en hun waarde ligt in hun capaciteit om voor de camera pure simulatie te bieden tot het niveau van microbewegingen als ademhaling, knipperen en glimlachen verbonden aan de fabricatie van levensechte uiterlijke kenmerken zoals huid, gezicht, haar en bont.

Naarmate animatronische technologieën de stap maakten naar de kunstwereld, maakte hun primaire focus op gesimuleerde effecten plaats voor uiteenlopende verstoringen van de zogenaamde waarheid die zij heetten voort te brengen. Deze afkeer van het al te letterlijke evenbeeld ontwikkelde zich bijvoorbeeld in het werk van Paul McCarthy volgens twee parallele wegen. Ten eerste waren zijn vroegere animatronische instrumenten niet alleen een beetje primitief en gesegmenteerd op mechanisch niveau, enigzins in lijn met de ontwikkeling van de technologie zelf, maar tegelijkertijd werden ze ook gebruikt om repetitieve handelingen van een ongepaste aard uit te voeren, zoals de man die een boom neukt in *The Garden* (1991-92). Ongepast,

and an animatronic pig, which, in the end, he barely used (reserving the latter for a work-in-progress, *Pig Island*).

Mellors picks up where McCarthy left off, and at the same time inflects this legacy in several dimensions. He has subjected machines that duplicate and repeat to new rounds of repetition and duplication in the disturbingly homogenous trio of faces modeled after the visage of actor Johnny Vivash who plays The Father. Then he unstitches on the heads from their formal completion, exposing the mechanical and electrical elements in the backs of their heads, thus producing an aberrant – and finally impossible – form of quasi-simulation. Finally, he recalibrates the larger genealogy of human and animal compounds by firing up his unholy Trinity in the space between spiritual and physical worlds, which they occupy with a weave of uncanny mannerism and manic dissimulation.

B [Not Illuminated, N/I]

Cannibalism

Mellors' disquisition on cannibalistic consumption is posed, like that of Salvador Dalí, in relation to the theological mysticism of the Eucharist; but it functions somewhat as the reverse (and inverse) of a construction that is already done ass-backwards. In "les caprices pincés princiers," the first section of *Les diners de Gala* (1973), Dalí meditates on the "sado-masochistic pleasure" of eating "cooked and living beings" (a tradition he ascribes to "the Neapolitan, of Catalan descent, Giambattista della Porta"). Here Dalí finds a "gastronomic confirmation" "of our Catholic, Apostolic and Roman Rumanian Religion, i.e; to swallow the living God as is done in the Sacrament of the Eucharist."¹ Cannibalistic consumption, the ingestion of one's own kind, functions almost continuously for Dalí as the inevitable death-driven obverse to the notion of eating as healthy consumption.

Alongside and in competition with the normative itinerary of food – starting with natural display and confected culinary reordering (preparation, recipes, menus), using the face as its entryway, the stomach as a locus of digestive incorporation and the bowels as an exit for the precipitation of surplus – Dalí sets up a counter-logic of putrefaction, cannibalism and death.

Dalí's cannibalism is part of the wider agenda of his theory of "critical paranoia" according to which things in the visible world conspire to consume those who look at them. In Dalí's formulation, architecture, especially what he termed "the terrifying and edible beauty of [Antoni Gaudi's] Art Nouveau architecture," must be rendered sublimely digestible and subject to the implications of a "new Surrealist age of 'the cannibalism of objects.'"²

In *Giantbum*, Mellors puts all this in colossal parentheses that he bends around the corners of the past and along the edges of the future. On the one hand, an allegorically

maar ook ongezien, want McCarthy zette de animatronica in tegen de aard van de vrolijk wellustige zichtbaarheid ervan. Ten tweede ging McCarthy in latere werken zoals *Caribbean Pirates* (2001-2005) zo ver dat hij de opdracht gaf voor het maken van een aantal doorontwikkelde bewegende beelden, waaronder een Captain Morgan-hoofd en een animatronic varken, dat hij uiteindelijk amper gebruikte (hij reserveerde het voor een werk dat nog niet af is, *Pig Island*).

Mellors gaat verder waar McCarthy ophield en verbuigt tegelijkertijd deze nalatenschap in verschillende richtingen. Hij heeft machines die dupliceren en herhalen onderworpen aan nieuwe rondes van herhaling en duplicatie in het veront-rustend homogene trio van gezichten dat ontworpen is naar het gelaat van acteur Johnny Vivash die The Father speelt. Vervolgens tornt hij de hoofden van hun formele uitvoering los waardoor de mechanische en elektronische elementen aan de achterzijde zichtbaar worden. Zo produceert hij een mismakke – en uiteindelijk onmogelijke – vorm van quasi-simulatie. Uiteindelijk rek calibreert hij de grotere genealogie van menselijke en dierlijke samenstellingen door zijn onheilige Drie-eenheid in de ruimte tussen geestelijke en fysieke werelden te ontsteken, werelden die zij bewonen met een mengsel van 'unheimliche' en manische onthechting.

B [Niet Toegelicht, N/T]

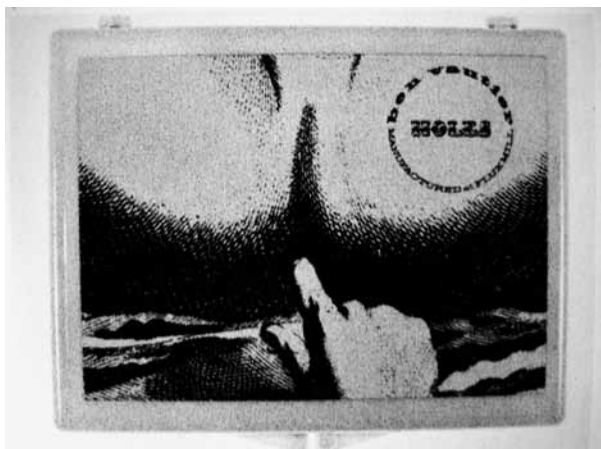
Cannibalism – Kannibalisme

Mellors' verhandeling over kannibalistische consumptie wordt, net als die van Salvador Dalí, in relatie gesteld tot het theologisch mysticisme van de Eucharistie; maar functioneert enigszins als het tegenovergestelde (en het omgekeerde) van een constructie die al vanaf het peogpat omhoog is uitgevoerd. In 'les caprices pincés princiers', het eerste onderdeel van *Les diners de Gala* (1973), mediteert Dalí op het "sadosmasochistische genot" van het

eten van "gekookte en levende wezens" (een traditie die hij toeschrijft aan "de Napolitaan van Catalaanse afkomst, Giambattista della Porta"). Hier vindt Dalí een "gastronomische bevestiging" "van onze Katholieke, apostolische en Romeins Roemeense Religie, d.w.z.: om de levende God door te slikken zoals gedaan wordt in het Sacrament van de Eucharistie."¹ Kannibalistische consumptie, het tot zich nemen van je eigen soort, functioneert voor Dalí bijna constant als het onvermijdelijke, door de dood gedreven tegenovergestelde van de notie van eten als gezonde consumptie. Naast, en in competitie met, de normatieve reisweg van voedsel – die begint met natuurlijke uitstalling en culinaire herordening (voorbereiding, recepten, menu's), die het gezicht gebruikt als ingangspunt, de maag als plek voor digestieve inlijving en de darmen als een uitgang voor het afvoeren van het overtollige – zet Dalí een contra-logica op van bederf, kannibalisme, en de dood.

Het kannibalisme van Dalí is één van de punten op de agenda van zijn theorie van "kritische paranoia" die stelt dat dingen in de zichtbare wereld samenspannen om hen die naar ze kijken te consumeren. In de formulering van Dalí moet architectuur, en dan vooral wat hij "de angstaanjagende en eetbare schoonheid van [Antoni Gaudi's] Art Nouveau architectuur" noemt, ongelofelijk verteerbaar weergegeven worden en onderworpen zijn aan de implicaties van een "nieuw surrealistisch tijdperk van 'het kannibalisme van objecten'".²

In *Giantbum* zet Mellors dit alles tussen gigantische haakjes die hij rond de hoeken van het verleden buigt en langs de randen van de toekomst. Enerzijds heeft een allegorisch kolossaal object (de reus) de ontdekkingsreizigers reeds opgeslokt zodat hetgeen zich in zijn buik afspeelt een meta-kannibalistische gebeurtenis is, die plaats vindt in de nasleep van een eerdere, weliswaar onwillekeurige, kannibalistische daad. Anderzijds zijn wij strategisch gepositioneerd aan de historische drempel van een gewijd discours van transsubstantiatie – die mysterieuze transfor-



Ben Vautier, *Holes*, 1964/1969 (Fluxus Edition, component of FLUXKIT 'C')

huge object (the giant) has already swallowed the explorers so that what unfolds inside its belly is a meta-cannibalistic event that takes place in the aftermath of a prior act of (albeit involuntary) cannibalism. On the other, we are strategically stationed at the historical threshold of the sacramental discourse of transubstantiation, that mysterious transformation of the physical constituency of bread and wine into flesh and blood, one of the first articulations of which was made at the Fourth Lateran Council of 1215.

Date

1213. As if cast out from a heretical Fibonacci Sequence, Mellors' *numerus typicus* might posit the apostles plus their Great Leader; thus serving as a code-number for the occult rationalism of the sacraments.

The first degree-granting universities in Europe were founded in this era (Bologna, 1088; Paris, c. 1150; Oxford, 1167; Cambridge, 1209; Salamanca, 1218; Montpellier, 1220; Padua, 1222; Naples, 1224; Toulouse, 1229), which is coterminous with the rise of Scholasticism and the codification of both Common and Canon Law.

Exploration [Not Transcribed, N/T]

Father, The

Aka Rather-More-Than Father; The Father and loam; Peasant and strip; Father Plus; Father Father; Doctor Poo; The Landlord and the pub; Father Shitmass. Fixed with symbolic indistinction somewhere between Our Father and an alehouse Oedipus Rex the eponymous patronymic that intermittently governs the action in *Giantbum* is a febrile allegory of the Law ... though without certified jurisdiction or proper tribunal. We might think of him in fact as a cipher for the Common Law, or rather as a mode of becoming for the

case-based reasoning, known as casuistry that emerged in 12th and 13th century England immediately before and after the formalization of Common Law by Henry II in 1154.

The Father's rather glutinous authority seems predicated on an agglomeration of incidents and experiences rationalized by an off-stage logic that masquerades as the commencement of civic society. The Father offers a review of these developments caught in reverse, like precedent seen through a rear view mirror. This might account for the incessant supplementarity of the Father's nomination, his Rather-More-Than-Fatherhood. For he is a superconductor between family and land, overlordship and tenancy, Higher Power and excremental remnants. He makes pantomimic common cause with the syntagmatic temporality of Common Law, parodying its gradual accumulation of precedents and centralizing ambition to wean the juridical scene from the burdens of locality (see Territoriality).

Gargantua and Pantagruel (1532-64) [N/T]

Humor

With exception of Yellow, there are few traces here of the primary colors of the medieval humors: phlegmatic green; sanguine red; and bilious blue. Blacker than André Breton's "humor noir" and diffidently bluer than common smut, the comedic spectrum of *Giantbum* is fundamentally brown.³

Intestines (see Viscera) [N/T]

Jesus

In Mellors' avallige christologie, Jesus is a modernized modification of God in the form of poo, otherwise known as the "gynaecologist of God's bum."

matie van de fysieke consistentie van brood en wijn naar vlees en bloed – waarvan een van de vroegste articulaties stamt van het Vierde Lateraanse Concilie in 1215.

Date – Datum

1213. Alsof deze verjaagd is uit een ketterse Fibonacci-reeks kan Mellors' *numerus typicus* een suggestie zijn voor de apostelen en hun Grote Leider en zo als een code dienen voor het occulte rationalisme van de sacramenten.

De eerste universiteiten die diploma's uitreikten werden gevestigd in dit tijdperk (Bologna 1088; Parijs ca. 1150; Oxford 1167; Cambridge 1209; Salamanca 1218; Montpellier 1220; Padua 1222; Napels 1224; Toulouse 1229), wat samenvalt met de opkomst van Scholastiek en de codificatie van zowel het Gewoonterecht als het kerkelijk recht.

Exploration – Exploratie [Niet Getranscribeerd, N/G]

Father, The – Vader, De

Ook bekend als: Nogal-Iets-Meer-Dan Vader; De Vader en leem; Boer en reep; Vader Plus; Vader Vader; Dokter Poep; De Huisbaas en de kroeg; Shitterklaas. Het naamgevende patroniem dat met tussenpozen sturing geeft aan de actie in *Giantbum*, vastgelegd met een symbolische onduidelijkheid ergens tussen Onze Vader en Oedipus Rex uit de kroeg, is een koortsige allegorie van de Wet ... maar zonder vastgelegde jurisdictie of een fatsoenlijke rechtspraak. We kunnen hem zien als een symbool voor het Gewoonterecht, of liever als een wordingswijze voor het redeneren op basis van een specifieke casus, dat bekend staat als casuïstiek en opkwam in Engeland in de 12de en 13de eeuw, direct voor en na de formalisatie van het Gewoonterecht door Henry II in 1154.

De nogal plakkerige autoriteit van De Vader lijkt gebaseerd op een samenloop van incidenten en ervaringen die

gerationaliseerd worden door een onzichtbare logica die doorgaat als het begin van de burgerlijke samenleving. De Vader biedt een herziening van deze omgekeerd vastgelegde ontwikkelingen, alsof je het voorafgaande ziet door een achteruitkijkspiegel. Dit kan de onophoudelijk aanvullende aard van De Vader's nominatie, zijn Nogal-Meer-Dan-Vaderschap, verklaren. Want hij is een supergeleider tussen familie en land, opperheerschap en pacht, Hogere Macht en overblijfselen van uitwerpselen. Hij maakt pantomimisch gemene zaak met de syntactische temporaliteit van het Gewoonterecht, door het parodiëren van diens geleidelijke accumulatie van precedentes en centraliserende ambities in het streven naar het eenvormig maken van het juridisch landschap (zie ook Territoriality).

Gargantua en Pantagruel (1532-64) [N/G]

Humor – Lichaamsvocht

Met de uitzondering van Geel zijn er hier weinig sporen van de primaire kleuren van de middeleeuwse stemmingen: flegmatisch groen; bloedrood; en galblauw. Het komisch spectrum van *Giantbum* is fundamenteel bruin – zwarter dan André Bretons "humor noir" en beschroomd blauwer dan alledaagse vuiligheid.³

Intestines – Darmen (zie Viscera) [N/G]

Jesus – Jezus

In Mellors' afvallige christologie is Jezus een gemoderiseerde modificatie van God in de vorm van poep, ook bekend als de "gynaecoloog van de kont van God".

K [N/T]

K [N/I]

Language [N/T]

McCarthy, Paul (see Animatronics) [N/T]

Numerology (see Date and Zero)

After the date (1213) and the number designating the group (103), there are the passing days, “1!2!3!4!5!6!7!8!” that measure out the captivity of the explorers in the intestinal regions of the giant.

Then, the “sequential aims,” designed to accommodate two purposes, the maintenance of hydration and the “*idea of escape*,” adumbrated by the Sub-Priest, five of them, nos. 1 through 7, but without 2 and 6. Finally we pass through the Father’s “number of un-framed questions” prompted by his ephiphanic revelation while posting himself in the lower bowl on avant-garde reconnaissance duty. Another 5.

Mellors’ project alchemizes number into *numbum*, a special discourse of numerical paralysis transacted in the nether regions. Here the artist lights a digital bonfire for the vanities of prefiguration and concurrence, fuelled by the tradition of mystical enumeration encapsulated in the *De mystica numerorum significatione* (first ed. 1583-1584) of Pietro Bongo (Petrus Bongus), which attempted to unite the mystical numerological speculations of Pythagorus with the Jewish kabbalah and Christianity.

Outside [N/T]

Pasolini, Pier Paolo [N/T]

Q [N/I]

Restaging

Language – Taal [N/G]

McCarthy, Paul (zie Animatronics) [N/G]

Numerology – Numerologie (zie Date en Zero)

Na de datum (1213) en het nummer dat de groep aanduidt (103), zijn er de voortschrijdende dagen “1!2!3!4!5!6!7!8!” die de duur van de gevangenschap van de ontdekkingsreizigers in het darmgebied van de reus duiden.

Dan zijn er de “opeenvolgende intenties” om twee doelen te accommoderen: het op peil houden van de bevochtiging en de “*idee van ontsnapping*”, geschetst door de Sub-priester. Dit zijn er vijf, de nummers 1 tot en met 7, maar zonder de 2 en de 6. Uiteindelijk reizen we door het “aantal ongevormde vragen” van The Father, ingegeven door zijn epifanische openbaring, terwijl hij zichzelf in de onderbuik op een avant-garde verkenningdienst plaatst. Nog 5.

Het project van Mellors verandert, als door alchemie, nummer in *numbum* (de staat waarin je een gevoelloze kont, een ‘*numb bum*’, krijgt door te lang zitten), een speciaal discours van numerieke verlamming dat zich in de onderste regionen afspeelt. Hier steekt de kunstenaar een digitaal vreugdevuur aan voor de ijdelheden van voorafschaduwning en gelijktijdigheid, gevoed door de traditie van mystieke opsomming die ingekapseld is in de *De mystica numerorum significatione* (eerste editie 1583-1584) van Pietro Bongo (Petrus Bongus), en die streefde naar het verenigen van de mystieke numerologische speculaties van Pythagoras met de Joodse kabbala en het christendom.

Outside – Buiten [N/G]

Pasolini, Pier Paolo [N/G]

Q [N/T]

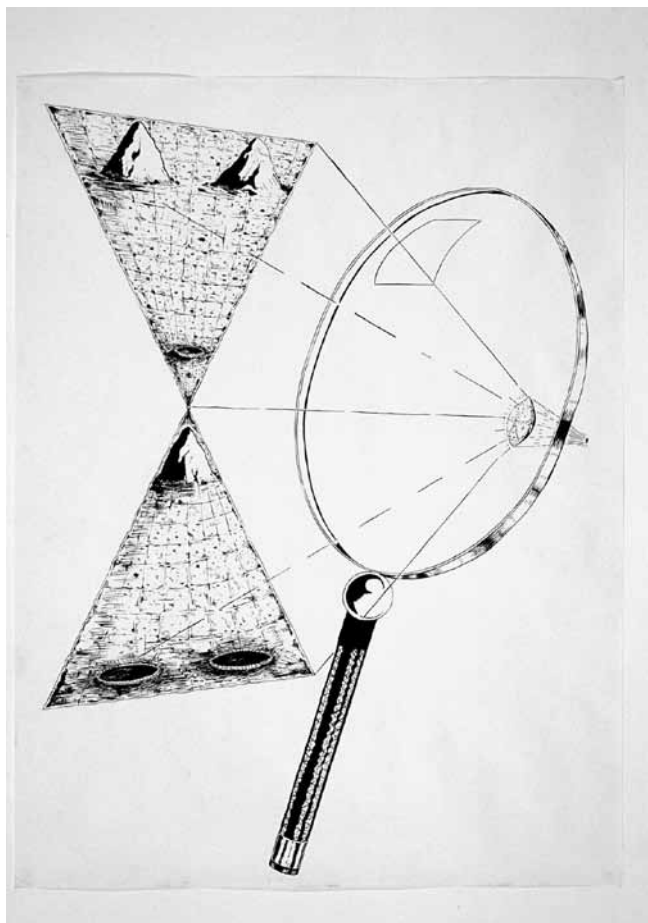
Restaging – Herorganiseren

Shit – Poep [N/G]

Territoriality – Territorialiteit

De nevelige *combinatoire* van *Giantbum* poneert The Father als een gevolg van zijn eigen “leem” terwijl het hem tegelijkertijd verandert in een boer die één is met de “strook land” die hij bewerkt. Het is veelzeggend dat dit ongestadige ruilsysteem niet voortgebracht wordt door personificatie maar in plaats daarvan het product is van een specifieke territoriale dispensatie (en “moderne” reacties hierop). Dit heeft wederom een historisch correlaat in het feudale pachtsysteem van de hoge middeleeuwen en de landhervormingen, waartoe de excessen aanleiding gaven, tijdens de eeuwen erna. De erf- en eigendomsrechten van The Father zijn zo de gelegenheid voor een soort lichamelijke extensie, op zo’n wijze dat zijn lichaam het land dat hij bezit incorporeert en de “horige” of de onedele pachtverhouding van de boeren die dat land bewerken in zichzelf verteert. *Giantbum* is aldus georganiseerd rond de incorporatie van een incorporator, zodat in één interpretatie het gigantische lichaam waarin het stuk geënceneerd is, een metoniem is voor het graafschap, de natie of de wijdere kosmos.

Giantbum biedt natuurlijk ook een decor voor het ontrafelen van tirannieke inlijving, waarvoor het model wederom in de wet gevonden wordt, want slechts twee jaar na het jaar waarin het werk zich afspeelt, schetste de Magna Carta van 1215 de eerste uitvaardiging van Habeus Corpus (Latijn: “U heeft het lichaam” of “U zult het lichaam hebben”), een wetstoelucht waardoor een persoon verlossing kon zoeken van onwettige detentie, en die nog steeds stand houdt en onlangs gebruikt werd om de detenties op Guantanamo Bay aan te vechten. Zo begint de langzame reis van de bevrijding van het lichaam van zijn totale onder-



Mike Kelley, *The Tiny Insect Magnified Becomes It's Own Farm*, 1982-83

Shit [N/T]Territoriality

The hazy *combinatoire* of *Giantbum* posits The Father as an effect of his own “loam” while at the same time making him over as a peasant who is coterminous with the “strip” he works. Significantly, this vagrant exchange system is not engendered by personification, but is, instead, the product of a particular territorial dispensation (and “modern” reactions against it). Once again, this has a historical correlate in the system of feudal tenancy of the high Middle Ages and the land reforms its excesses occasioned during the following centuries. The hereditary and proprietary rights of The Father are thus the occasion for a kind of corporeal extension, so that his body incorporates the land he owns and digests into itself the “villein” or base tenure of the peasants who work it. *Giantbum* is thus organized around the incorporation of an incorporator, so that in one understanding, the gigantic body in which the piece is staged is a metonym for the county, the nation or the wider cosmos.

Of course, *Giantbum* also offers a scene for the unraveling of tyrannical incorporation, the model for which is, once again, found in the law: for just two years after the year in which it is set, the Magna Carta of 1215 outlined the first promulgation of the writ of Habeas Corpus (Latin: You [shall] have the body), a legal recourse – that still endures and was recently used to challenge the detentions at Guantanamo Bay – through which a person can seek relief from unlawful detention. Thus begins the slow journey of the body’s release from its utter subjection to royal or feudal will. The revelatory conversion of The Father during his reconnaissance of the lower bowel is a sign of this turn, a staging post for the eclipse of the bellicose camouflage he spreads over land and body.

Another side of the question of incorporation is raised in Mike Kelley’s performative disquisition on primate territori-

ality, *Monkey Island* (1982-83). Located, like *Giantbum*, at the intersection of various categories of magnification and perceptual rescaling, several of the black and white acrylic paintings from this project, including *The Tiny Insect Magnified Becomes It’s Own Farm*, cross diminution with repurposed identity, and set both in a cascade of structural resemblances and symmetrical sets.

When Sir Boss wise-cracks that “The Father’s diet has seen him give birth to himself,” Mellors raises the structural entymology of Kelley’s self-referring farm to a confounding flash-point by straining it through a coprophagic sieve of para-human self-engorgement.

U [N/I]Viscera

We are not dealing, here, with another of those scenographic arrangements of butchered carcasses proposed in the line from Chaim Soutine (*Carcass of Beef*, 1926) and Francis Bacon (*Painting*, 1946) to the Vienna Actionists and Damien Hirst, which hang like backdrops or otherwise outcrop in palpable apposition to the human protagonists they frame and analogize – and then sublimate or replace them. Nor is Mellors’ “inscape” caught up in the more rarified visual field of mental interiority, as in the late-Surrealist paintings of Roberto Matta. Driven on by linguistic inference layered with performative caprice, we are, instead, delivered into the fundament of the bowel itself where we are disaffectively enmeshed in its digestive protocols.

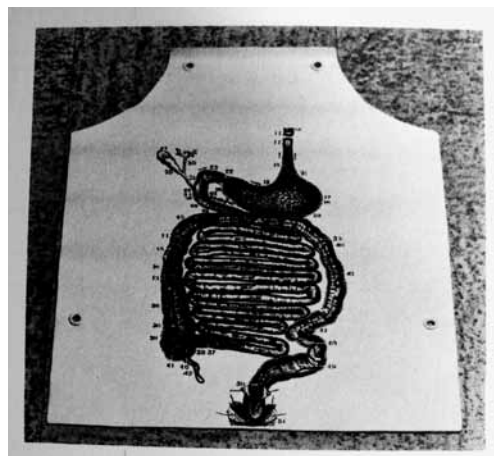
While usually more preoccupied with the exteriorized (see *Outside*) end-product of the consumptive process (see *Shit*) art has, on occasions, been put up in the gut. George Maciunas’s Fluxus edition (“Intestinal design apron,” 1967/73), a white vinyl apron printed with a vintage representation of an intestinal tract, and its excretory

werping aan koninklijke of feodale macht. De openbare conversie van The Father tijdens zijn verkenning van de onderbuik is een teken van deze wending, een strijdtoneel voor de ondergang van de oorlogszuchtige camouflage die hij over land en lichaam verspreidt.

Een ander aspect van het vraagstuk van incorporatie wordt opgeworpen in Mike Kelley’s performatieve verhandeling over de territorialiteit van primaten, *Monkey Island* (1982-83). In verscheidene van de zwart-witte acrylschilderijen van dit project – net als *Giantbum* geplaatst op het snijvlak van uiteenlopende categorieën van uitvergroting en perceptueel herschalen – waaronder *The Tiny Insect Magnified Becomes It’s Own Farm*, mengen verkleining met hernomen identiteit, en ze zijn gezet in een waterval van structurele gelijkenissen en symmetrische paren. Wanneer Sir Boss de bijdehante opmerking maakt dat “het dieet van The Father ervoor zorgt dat hij zichzelf baart”, verheft Mellors de structurele entymologie van Kelley’s naar zichzelf verwijzende boerderij tot een verbijsterend ontvlammingspunt door het door een drek-etende zeef van bovenmenselijke zelfverslinding te ziften.

U [N/T]Viscera – Ingewanden

Het gaat hier niet om nog zo’n scenografisch arrangement van afgeslachte karkassen in de traditie van Chaim Soutine (*Karkas van een os*, 1926) en Francis Bacon (*Painting*, 1946) tot de Weense Aktionisten en Damien Hirst, die er als decors hangen of op andere wijze aan de dag treden in tastbare nabijheid van de personages die zij omlijsten en analogisch verklaren – en vervolgens sublimeren of vervangen. Net zo min wordt Mellors’ “invlucht” (*inscape*) in beslag genomen door het meer zeldzame visuele veld van het mentale, zoals in de laat-surrealistische schilde-



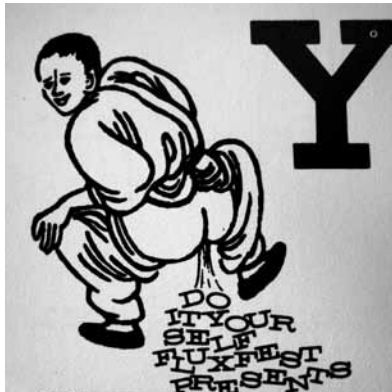
George Maciunas, *Intestinal design apron*, 1967/1973 (Fluxus Edition)

rijen van Roberta Matta. In plaats daarvan worden we, voortgedreven door de linguïstieke gevolgtrekking gelaagd met performatieve grilligheid, afgeleverd in het fundament van de buik zelf waar we misnoegd verstrikt raken in zijn digestieve protocollen.

Terwijl kunst meestal meer gepreoccupeerd is met het uiterlijke (zie *Outside*) eindproduct van het consumptieve proces (zie *Shit*), heeft zij in sommige gevallen haar intrek in de buik genomen. De Fluxus-editie van George Maciunas (*Intestinal design apron*, 1967/73) – een wit schort van vinyl waarop een oude representatie van het darmkanaal staat, en het bijbehorende excretiestuk (*Excreta Fluxorum* 1973), een heldere plastic doos die zeven in hokjes verdeelde poepmonsters bevat en nog een versie van het darm-diagram – bewijst de algemene interesse van de Fluxus-gemeenschap voor de pseudo-archivale weergave

companion piece (*Excreta Fluxorum*, 1973), a clear plastic box containing seven compartmentalized shit samples and another version of the intestinal diagram, attest to the general interest of the Fluxus community in the pseudo-archival rendering of bodily processes and ejecta: “Fluxus is a pain in art’s ass”; “Fluxus is a gathering of the most profound farting.”⁴ While in more recent dispensations, work by Mona Hatoum (*Corps d’Etranger*, 1994) and others has navigated through corporeal cavities including intestines and bowel, with the aid of technological supplements such as the endoscopic camera. Despite its Latinate historicism, the laconic emblemizations of Fluxus – like the faintly spectacular machinations of medical diagnostic surveillance – are far removed from the babbling, phantasmatic absurdity of Mellors’ intestinal expedition.

The effect here is completely different from the corrosive rejugation of flesh and bone which Gilles Deleuze associates with the corporeality of Bacon, that meat-like “state of the body in which flesh and bone confront each other locally rather than being composed structurally.”⁵



Yoko Ono and Dance Co., “Do it Yourself Fluxfest Presents,” *Twenty Scores*, Fluxus Edition, c. 1966

Bacon’s realization of the human potential to be a carcass is ransacked and inverted by the protagonists of *Giantbum*, who squat in an improbably living body of impossible size.

W [N/I]

X [N/I]

Yellow

One of the chromatic qualities observed inside the gut, possibly a far-flung reflection from the moon, or a urinary rivulet. The premonitory yellow-belly is tinted by lemon-colored bile (“choler” from the Greek *kholos* for gall) which prompts peevish, choleric, or irascible behavior; and would later name the disease cholera (after its symptom, yellowish diarrhea; see *Shit*). Yellow is also the color of betrayal, associated from early times with Judas Iscariot.

Zero (see Numerology)

There remains the possibility that both the course of the journey and its outcome will come to nothing. Supplies, “running low,” will run out. Hope will diminish and then disappear. But Mellors ventures here onto the other side of zero, so that when there’s “nothing else left to eat” the inhabitants of the nether region and possibly the explorers themselves will devour each other, taking matters into their own mouths and reverse-pimping the zero economy with self-consumption (see *Cannibalism*). This scene of the less-than-zero is a form of redemption for it rescues the *dramatis personae* from two experiences of voiding: their literal evacuation from the giant’s bum as shat-outs – in the course of which as The Father puts it, they become “literally ‘no-thing’, nothing”; and the wider consequences of this “expulsion ad nihil” which would usher them into “the

van lichaamsprocessen en uitwerpselen: “Fluxus is ‘a pain in art’s ass’”; “Fluxus is een verzameling van het meest diepzinnige gescheet.”⁴ In meer recente toedieningen navigeerden werken van Mona Hatoum (*Corps d’Etranger*, 1994) en anderen door lichaamsholtes, waaronder de darmen en ingewanden, met behulp van technische hulpmiddelen zoals de endoscopische camera. Ondanks het Latijnachtige historicisme staan de laconieke symbolisaties van Fluxus – zoals de halfhartig spectaculaire machinaties van de medische diagnostische bewaking – ver van de kabbelende, fantastische absurditeit van Mellors’ darmexpeditie.

Het effect verschilt totaal van de corrosieve hereniging van vlees en botten die Gilles Deleuze associeert met de lichamelijkeheid van Bacon, die vleesachtige “staat van het lichaam, waarin vlees en botten elkaar plaatselijk confronteren in plaats van structureel gecomponeerd te zijn.”⁵ Bacon’s realisatie van het menselijk potentieel om een karkas te zijn wordt geplunderd en omgedraaid door de protagonisten van *Giantbum*, die in een onwaarschijnlijk levend lichaam van onmogelijke omvang hurken.

W [N/T]

X [N/T]

Yellow – Geel

Eén van de chromatische kwaliteiten die in de buik gezien worden, mogelijk een verre weerspiegeling van de maan, of een beekje van urine. De waarschuwend gele buik is getint door citroenkleurig gal (“choler” van het Griekse *kholos* voor gal), wat aanzet tot nukkig, choleric, of heetgebakerd gedrag en dat later zijn naam zou geven aan de ziekte cholera (naar haar symptoom, geelachtige diarree; zie *Shit*). Geel is ook de kleur van verraad en wordt sinds jaar en dag geassocieerd met Judas Iscariot.

Zero – Nul (zie Numerology)

De mogelijkheid blijft bestaan dat zowel het verloop van de reis als haar uitkomst nergens toe zullen leiden. Slinkende voorraden zullen opraken. Hoop zal afnemen en vervolgens verdwijnen. Maar Mellors waagt zich aan de andere zijde van het nulpunt, zodat de bewoners van de lagere regionen en mogelijk de ontdekkingsreizigers zelf, wanneer er “niks anders over is om te eten”, elkaar zullen verslinden, en zo de zaak ‘in eigen mond’ nemen en de nul-economie met zelfconsumptie deconstrueren (zie *Cannibalism*). Deze scène van het minder-dan-nul is een vorm van verlossing aangezien het de *dramatis personae* redt van twee ervaringen van lediging: hun letterlijke evacuatie uit de kont van de reus als uitgeschetenen – in welk proces zij, zoals The Father het stelt, “letterlijk ‘no-thing’, nothing, niets worden”; en de wijdere consequenties van deze “expulsie ad nihil” die hen zou binnenleiden in “de ledige en schreeuwende stilte van non-existentie, waar er geen tijd en ook geen oneindigheid is.” In de afsluitende dialoog tussen de Truth Curator (Waarheidscurator) en Sir Boss, als zij alleen zijn in de buik, co-produceert dit laatste duo een meer abstracte formule voor het minder-dan-nul. Zij duiden de staat aan als een toestand van “min één” of “min ik” dat “afgetrokken wordt van oneindigheid”. In lijn met de historische metaforische aard die door *Giantbum* georkestreerd wordt, kunnen we een principe vinden voor deze oscillatie in de para-numerieke zone onder nul. Want in dit tijdperk was het niet enkel dat het Westen voor het eerst het cijfer voor nul van de Arabische wereld leende en zo begon aan een dialoog met de decimale moderniteit. In dezelfde tijd pleitte de scholastische conclusies van dat moment voor een vorm van anti-incrementele, of *steady-state* economie. In zijn *Decretum of Concordia discordantium canonum* (c. 1140) betuigt Gratian bijvoorbeeld dat de “prijs” van financiële leningen pas “rechtvaardig” zou zijn met een heffingsrente van nul.

void and screaming silence of non-existence, where there is no time and no infinity either.”

In the concluding dialogue between the Truthcurator and Sir Boss, which finds them alone in the gut, the last couple co-produce a more abstract formula for the less-than-zero, designating the state as a condition of “minus one” or “minus me” that is “subtracted ... from infinity.” In line with the historical metaphoricity brokered by *Giantbum*, we can find a rationale for this oscillation in the para-numerical zone beneath zero. For not only was it in this era that the west first borrowed from the Arab world the cipher for zero itself, thus commencing its dialogue with decimal modernity, but at the same time scholastic reckoning advocated for a form of anti-incremental or steady-state economics. In his *Decretum or Concordia discordantium canonum* (c. 1140) Gratian, for example, declared that for their “price” to be “just” financial loans should attract an interest rate of zero.

John C. Welchman is Professor of Modern Art History in the Visual Arts Department at the University of California, San Diego.

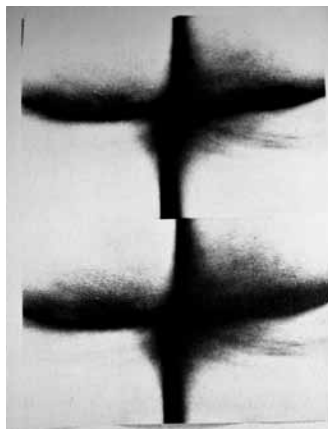
Notes

- 1 Salvador Dalí, *Les diners de Gala*, trans. Captain J. Peter Moore (New York: Felicie, 1973), p. 31.
- 2 Salvador Dalí, “Of the terrifying and edible beauty of Art Nouveau architecture” *Minotaure* (Paris), no. 3-4, 1933; trans. Haakon M. Chevallier in Salvador Dalí, *Dalí on Modern Art: The Cuckolds of Antiquated Modern Art* (NY: Dover, 1996), pp. 31-45 [first published by The Dial Press, 1957].
- 3 For more on the colors of humor, see my introduction to *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art*, ed. John C. Welchman (Zurich: JRP|Ringier, 2009).
- 4 *Fluxus Etc.: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Cranbrook Academy of Art Museum, September 20 to November 1, 1981, pp. 54, 55; the works referred to in the text are reproduced as items 251, 272-75, on pp. 143, etc.
- 5 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, trans. Daniel W. Smith (University of Minnesota Press, 2003), pp. 21-22.

John C. Welchman is Professor Moderne Kunstgeschiedenis aan de Beeldende Kunst-faculteit van de University of California in San Diego.

Notes

- 1 Salvador Dalí, *Les diners de Gala*, vertaling: Captain J. Peter Moore (New York: Felicie, 1973), p. 31.
- 2 Salvador Dalí, “Of the terrifying and edible beauty of Art Nouveau architecture” *Minotaure* (Paris), no. 3-4, 1933; vertaling: Haakon M. Chevallier in Salvador Dalí, *Dalí on Modern Art: The Cuckolds of Antiquated Modern Art* (NY: Dover, 1996), pp. 31-45 [eerste uitgave door The Dial Press, 1957].
- 3 Zie voor meer over de kleuren van lichaamsvocht mijn introductie in *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art*, ed. John C. Welchman (Zurich: JRP|Ringier, 2009).
- 4 *Fluxus Etc.: The Gilbert and Lila Silverman Collection*, Cranbrook Academy of Art Museum, 20 september t/m 1 november, 1981, pp. 54, 55; de werken waar in de tekst aan gerefereerd wordt staan weergegeven als items 251, 272-75, op pp. 143, etc.
- 5 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, vertaling: Daniel W. Smith (University of Minnesota Press, 2003), pp. 21-22.



George Maciunas, *Fluxus Wallpaper* (Fluxus Edition), n.d.

Jeremiah Day: Squatters' Memorial

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is working together with the artist Jeremiah Day on the realisation of his *Squatters' Memorial*, a proposal for art in public space as a component of the Amsterdam manifestation ‘My Name Is Spinoza’. With the memorial Day wishes to create a means for enabling reflection on the Dutch history of squatting as an historical object. In that sense the work has all sorts of references to typically Dutch concepts such as civil disobedience and the freedom of expression – which in turn connects it with ‘My Name Is Spinoza’.

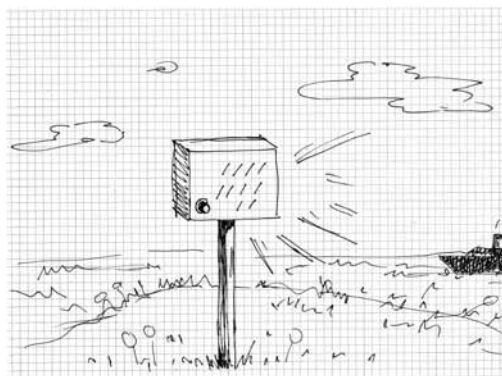
As an American artist who lives in Amsterdam, Day's interest in squatting was sparked by a personal experience that took place in July, 2006. Innumerable yellow banners with the text “Made possible by the squatters' movement” appeared on the façades of buildings formerly occupied by squatters but now in use as spaces for culture, such as the Paradiso in Amsterdam and the Tivoli in Utrecht. In America squatting has always had a very subversive reputation, but as a result of these banners it became clear to Day – who in his work focuses principally on how we deal with historical events – that squatting was not just political. Above all, it had also been a major stimulus for the establishment of cultural institutions which today play a significant role in the lives of many people.

The ‘memorial’, as Day conceives it, will have the form of a ‘storytelling box’, such as can still occasionally be found in older American amusement parks: a speaker mounted on a post, which, when a button is pressed, tells the story of the scene – or the fairy tale which goes with the scene – that the viewer is looking at. In this way the Squatter's Memorial emphasises the setting in which it stands, with the urban landscape of Amsterdam in the distance. This siting takes on significance through the story that the sculpture tells: no fairy tail, but certainly also no dry history

Jeremiah Day: Krakersmonument

Het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam werkt samen met de kunstenaar Jeremiah Day aan de realisering van zijn *Krakersmonument*, een voorstel tot kunst in de openbare ruimte als onderdeel van de manifestatie *My Name is Spinoza*. Met het gedenkteken wil Day een middel creëren om de Nederlandse geschiedenis van het kraken als een historisch object te kunnen beschouwen. In die zin heeft het werk allerlei referenties aan typisch Nederlandse ideeën zoals ‘burgerlijke ongehoorzaamheid’ en ‘vrijheid van meningsuiting’, waarin tevens de aansluiting ligt met de manifestatie *My Name Is Spinoza*.

Als Amerikaans kunstenaar die woont en werkt in Amsterdam, werd Day's interesse voor het kraken gewekt door een persoonlijke ervaring die zich afspeelde in juli 2006. Talloze gele spandoeken met de tekst “mede mogelijk gemaakt door de kraakbeweging” prijken toen op gevels van voormalige kraakpanden zoals Paradiso in Amsterdam en Tivoli in Utrecht. Kraken had in Amerika altijd een erg subversief imago, maar hierdoor werd het



lesson or political plea. In this playful manner the Squatter's Memorial combines the official language of monuments and memorials with the creative faculties of fiction and art. In the context of My Name Is Spinoza, the theme of which is the Dutch tradition of free thinking, it functions as a way of reflecting freely on a specifically Dutch history.

The Squatters' Memorial will be temporary. The unveiling is on June 20, after which it will be seen until October, 2009. The precise location has still to be announced.

Jeremiah Day (U.S.A., b. 1974) lives and works in Amsterdam and Berlin. Consciousness-raising about important moments in history is central to his audiovisual installations, photographs and performances. In 2003-2004 he was a resident at the Rijksakademie voor Beeldende Kunsten. He has had solo exhibitions in Expodium, Utrecht (2005) and Project Arts Centre, Dublin (2008), among other venues. Among the group exhibitions in which he has participated are 'We All Laughed at Christopher Columbus' in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam and Platform Garanti Istanbul (2006) and 'Heartland', an extensive exhibition of contemporary American art at the Van Abbe Museum, Eindhoven (2008).

The event My Name Is Spinoza is an initiative of the Amsterdam Spinoza Circle, concept and organisation by SKOR (Art and Public Space Foundation), in collaboration with the Spinoza Centre Foundation, Amsterdam.

SPINOZA
MY NAME IS

Day – die zich in zijn werk voornamelijk richt op de omgang met historische momenten – duidelijk dat het kraken niet alleen politiek was. Het is bovenal ook een grote stimulans geweest voor de totstandkoming van huidige culturele instellingen die voor velen van grote betekenis zijn.

Het 'monument' zoals Day dat voor ogen heeft, heeft de vorm van een 'storytelling box' zoals die in oude Amerikaanse pretparken nog wel eens is te zien: een soort praatpaal die met een druk op de knop een geschiedenis of een sprookje vertelt. Het verhaal past bij datgene wat de luisteraar voor zich ziet. Zo benadrukt ook het Krakersmonument de omgeving waar het in staat, met het Amsterdamse stadslandschap op de achtergrond. Deze situering krijgt betekenis door het verhaal dat de sculptuur vertelt: geen sprookje, maar zeker ook geen geschiedenisles of politiek betoog. Het Krakersmonument combineert op deze speelse wijze de officiële taal van monumenten en gedenktekens met de creatieve vermogens van fictie en kunst. In de context van My Name Is Spinoza, dat in het teken staat van de Nederlandse traditie van het vrije denken, fungeert het als een manier om vrij te reflecteren op een specifiek Nederlands verleden.

Het Krakersmonument is tijdelijk. De onthulling is op 20 juni; daarna is het tot oktober 2009 te zien. De precieze locatie wordt nog bekend gemaakt.

Jeremiah Day (USA, 1974) woont en werkt in Amsterdam en Berlijn. In zijn audiovisuele installaties, foto's en performances staat het bewustmaken van belangrijke historische momenten centraal. In 2003-2004 was hij resident van de Rijksakademie voor Beeldende Kunsten. Hij had onder meer solo-exposities in Expodium, Utrecht (2005) en Project Arts Centre, Dublin (2008). Day deed onder meer mee aan de groepsexpositie 'We All Laughed at Christopher Columbus' in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam en Platform Garanti Istanbul (2006) en aan de omvangrijke tentoonstelling van hedendaagse Amerikaanse kunst 'Heartland' in het Van Abbemuseum, Eindhoven (2008).

De manifestatie My name is Spinoza is een initiatief van de Amsterdamse Spinoza Kring, conceptontwikkeling en organisatie door SKOR (Stichting Kunst en Openbare Ruimte), in samenwerking met Stichting Spinoza Centrum Amsterdam.

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59, 1016 NN Amsterdam
t +31 (0)20 4220471
f +31 (0)20 6261730
www.smba.nl / mail@smba.nl

Open dinsdag tot en met zondag
van 11.00 tot 17.00 uur /
Open Tuesday – Sunday from 11 a.m.
to 5 p.m.

Ontvang ook de SMBA email-
nieuwsbrief via www.smba.nl /
Sign up for the SMBA email
newsletter at www.smba.nl /

Volgende tentoonstelling /
Next exhibition:

One's History is Another's Misery
(groepstentoonstelling / group
exhibition)
26.07 – 06.09

Colofon / Colophon

Coördinatie en redactie /
Co-ordination and editing:
Jelle Bouwhuis
Vertaling / Translation: Lisa Holden,
Fleur Flohil, Jet Pagnier (text
Welchman), Don Mader
Design: Mevis & Van Deursen
Druk / Printing: die Keure, Brugge
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),
Jan Meijer (office manager),
Kerstin Winking (assistant curator),
Marijke Botter, Marie Bromander
(receptionists), Fleur Flohil,
Debbie Marbus (interns)

Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam is een activiteit van het
Stedelijk Museum Amsterdam /
Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam is an activity of the
Stedelijk Museum Amsterdam
www.stedelijk.nl

Giantbum is mede geproduceerd
door /
Giantbum is a co-production with:

A Foundation
Arts Council England, South East
Grizedale Arts
Centro Cultural Kulturunea
Leeds Metropolitan University
Lombard-Freid Projects
Matt's Gallery, London
Montehermoso
Rijksakademie van beeldende
kunsten

The Preface is mede geproduceerd
door Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam en mede mogelijk gemaakt
door het Fonds voor Beeldende Kun-
sten, Bouwkunst en Vormgeving /
The Preface is co-produced with
Stedelijk Museum Bureau Amster-
dam and is possible thanks to The
Netherlands Foundation for Visual
Arts, Design and Architecture



GRIZEDALE ARTS



LOMBARD-FREID
PROJECTS

Matt's Gallery
London



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko
Udala

Rijksakademie
van beeldende
kunsten

FONDS VOOR
BEELDDE KUNSTEN
BOUWKUNST
EN VORMGEVING

